

MUSIKALITAS KARAWITAN JAWATIMURAN

Sukesi

Staf Pengajar Jurusan Pedalangan
Fak. Seni Pertunjukan ISI Surakarta

This article discusses about karawitan musicality of East Java style covering East Java instrumentation, East Java gending repertoire, style of East Java including balungan, instrumental technique, vocal and tempo. The discussion is descriptively explained by comparing it to other styles which become main streams in karawitan especially Surakarta style. The description and comparison show that East Java has a special characteristic compared to other regions in Central Java such as Surakarta.

Key words: musicality, karawitan, East Java style

Pengantar

Ragam Gamelan Jawatimuran

Jawa Timur merupakan sebuah provinsi yang kaya akan ragam etnik/ lokal seni pertunjukan yang telah tumbuh dan berkembang tanpa adanya lembaga pusat yang kuat semenjak jatuhnya kerajaan Hindu-Jawa, Majapahit sekitar tahun 1500 Masehi. Berdasarkan penelitian R. Anderson Sutton (1991), disebutkan bahwa geografi kebudayaan Jawa Timur lebih bersifat heterogen daripada kebudayaan Jawa Tengah. Kebudayaan Jawa Timur mempunyai lima wilayah etnis, meliputi: (1) Madura di Pulau Madura dan sepanjang pantai utara dari Pasuruan ke timur; (2) masyarakat Osing di Banyuwangi; (3) masyarakat Tengger di dataran tinggi sekitar Gunung Bromo; (4) masyarakat Jawa Tengah di kawasan barat Sungai Brantas (Kediri); dan (5) masyarakat Jawa Timur di bagian tengah Provinsi itu (terutama daerah segitiga yang ditandai dengan Surabaya, Mojokerto [atau Jombang], dan pantai selatan Malang). Ada yang menyebut-kan wilayah keenam, yakni Jawa *pesisiran* utara di

sepanjang pesisir dari wilayah timur Tuban hingga Surabaya, meski umumnya dikatakan bahwa wilayah ini tidak memiliki tradisi seni pertunjukan yang khas (Munadi dkk. dalam Sutton, 1991:121).

Madura mempunyai irama gamelan yang mendapat pengaruh dari Jawa Timur dan Jawa Tengah. Daerah Banyuwangi kaya akan ragam pertunjukan lokal dan bersifat khas, yang memperlihatkan kesamaan-kesamaan yang jelas dengan beberapa tradisi gamelan Bali. Masyarakat Osing mengidentikkan diri mereka dengan orang Jawa, kendati mereka dipandang sebagai masyarakat yang agak eksotik oleh sebagian besar orang Jawa. Kekhasan inilah yang menjadikan tradisi gamelan Banyuwangi sangat atraktif sebagai salah satu lambang "tradisi besar" di Jawa Timur.

Masyarakat Tengger tidak mempunyai tradisi gamelan yang khas. Meskipun sebagian orang Tengger memiliki tradisi gamelan, tetapi repertoar yang disajikan pada umumnya berisikan gending-gending dari tradisi Jawa pedesaan. Dengan segala pertimbangan, pada saat upacara-upacara penting masyarakat Tengger umumnya mengundang rombongan dari daerah Jawa Timur di sekitarnya, khususnya Malang (Munadi dkk. dalam Sutton, 1991:121).

Masyarakat Jawa Tengah di kawasan barat Sungai Brantas (Kediri ke barat sampai Ngawi) mempunyai tradisi gamelan yang sangat mirip dengan gaya Surakarta, sehingga dapat dikatakan merupakan campuran antara Surakarta dan Jawa Timur. Pada lokus daerah ini, semakin ke timur hentakan gendangnya semakin keras dan kasar, meskipun repertoar gendingnya menggunakan gending-gending tradisi Surakarta. Gending-gending subgaya Trenggalek, Tulungagung, dan Blitar tampak lebih me-nyimpang dari konvensi-konvensi gaya Surakarta. Trenggalek dan Tulung-agung terkenal dengan gaya khas irama tari pergaulan mereka sendiri (*tayuban*) yang gending-gendingnya biasa dikaitkan dengan tradisi Sura-karta tetapi dimainkan dengan gaya *kendhang* lokal yang unik.

Perbedaan gaya tradisi gamelan semakin mencolok terutama di daerah segitiga: Surabaya–Mojokerto–Malang. Keseluruhan makna jati-diri kedaerahan menjadi agak kompleks di tiga daerah ini dibanding di Jawa Tengah. Masyarakat Surabaya–Mojokerto–Malang memiliki dialek bahasa Jawa yang dikenal sebagai "Jawa Timur" (*Jawa cara wétanan*) bersama gaya karawitan mereka sendiri. Menurut penilaian sementara orang Jawa Tengah, orang Jawa Timur dikatakan lebih kasar dan lebih terbuka (*blak-blakan*), tanpa rasa kehalusan dalam hal sikap maupun tutur kata. Kesenianya pun sangat berbeda dengan kesenian Jawa Tengah yang berorientasi pada tradisi keraton. Pada umumnya, orang Jawa Timur akan mengiyakan, meski mereka kurang menerima bila dianggap tidak memiliki kehalusan sebagaimana yang diduga oleh sementara orang Jawa

Tengah. Mereka tidak memungkiri bahwa bahasa dan kesenian Jawa Tengah lebih halus dibanding Jawa Timur.

Irama gamelan Jawa Timur terutama pada pementasan wayang kulit, *tayuban*, wayang *topèng*, dan *ludruk* (teater rakyat) memiliki gaya yang sangat berbeda dengan irama gamelan Jawa Tengah. Tradisi wayang kulit Jawa Timur berhubungan erat dengan tradisi yang ada di Jawa Tengah, tetapi urutan *pathet*, repertoar dan gaya karawitannya merupakan khas Jawa Timur. Banyak dalang di Jawa Timur yang menerapkan tradisi Surakarta (baca: Jawa Tengah) dalam pementasan wayang Jawa Timur, dan sebagian lain ada yang menggabungkan gaya dan repertoar Surakarta dengan tradisi Jawa Timur. Disebabkan tidak adanya satu sentra tradisi yang kuat (baca: keraton), tradisi wayang Jawa Timur kurang terpolakan sebagaimana tradisi Yogyakarta dan Surakarta. Seringkali terjadi bahwa seluruh urutan adegan dan *pathet* sangat dekat dengan norma-norma Jawa Timur, tetapi di samping itu juga dimasukkan irama gamelan Jawa Tengah. Bahkan beberapa bentuk gending karawitan wayang Jawa Timur (yang sebanding dengan *Ayak-ayakan*, *Sprepegan*, dan *Sampak* di Jawa Tengah) memiliki sedikit kemiripan dengan bentuk gending serupa di Jawa Tengah.

Irama gamelan pada *tayuban* di Jawa Timur terutama berisi *tembang-tembang* Jawa Timur yang dimainkan dengan gaya Jawa Timur, meski *tembang-tembang* dari pertunjukan lain sering pula disertakan (khususnya komposisi modern Ki Nartasabda). Biasanya, *tembang* yang diminta oleh tamu pria untuk menari dengan sang *tandhak* (penari *tayub*) adalah *tembang* Jawa Timur. Akan tetapi *tembang* yang dinyanyikan oleh seorang *tandhak* sebelum memainkan lagu-lagu utama pengiring tarian adalah *jineman* atau *lagu dolanan* yang merupakan komposisi baru dari Jawa Tengah. *Tembang-tembang* ini dikenal dalam *tayuban* sebagai *ndara-ndara*, dan konon untuk menghormati kelompok pria, yang biasanya berada di sekeliling meja, yang akan mendapat kesempatan untuk menari dengan sang *tandhak*. Adakalanya *tandhak* yang lebih genit akan duduk di pangkuan salah seorang pria yang menjanjikan bayaran besar bila nanti mereka menari (Sutton, 1991:124).

Ludruk merupakan fenomena yang lebih baru, yang di awal-awal kemunculannya berhubungan dengan Jombang dan Surabaya, tetapi sekarang dinikmati di sebagian besar Provinsi Jawa Timur.¹ Pada akhir 1930-an, *ricikamya* terdiri dari sebuah *angklung*, *jidhor*, *kendhang*, dan terompet; adakalanya dengan kelompok *trebangan* dan gong tambahan. Sejak 1940-an, *ludruk* biasanya menggunakan gamelan *sléndro*. Karawitan yang disajikan terdiri dari gending yang dikenal sebagai Gending *Surabayan* atau *Jula-juli*. Gending ini berfungsi sebagai standar untuk memulai dan

mengakhiri pertunjukan, serta untuk menyertai tarian *Ngréma* yang menjadi pembuka pertunjukan.

Tarian *ngréma* dan irama yang menyertai, sekarang telah menyebar dari ludruk menjadi unsur pembuka penting untuk semua jenis kesenian panggung Jawa Timur yang menggunakan gamelan, seperti *tayuban*, wayang *topèng*, bahkan wayang kulit. Dalam siaran radio, irama *ngréma* berfungsi sebagai komposisi tanda pembukaan. Meski tidak ada orang yang menari di studio, pukulan kendangnya menunjukkan koreo-grafi *ngréma* yang khas, disertai dengan suara dari seseorang yang meng-gemerengcingkan gelang-gelang kaki yang biasanya dikenakan oleh penari *ngréma*. *Ngréma* berfungsi sebagai lambang “Jawa Timur” yang dapat langsung dikenali, baik bagi penduduk Jawa Timur maupun masyarakat Jawa yang lain.

Karawitan Jawa Timur pada saat ini jarang terdengar sebagai “musik konser” (*klenèngan*), meski pada awal abad ke-20 pementasan semacam itu merupakan hal yang lazim, setidaknya di daerah Surabaya dan Mojo-kerto. Munculnya *klenèngan* Jawa Timur tidak lepas dari upaya Mongsokadi, seniman karawitan kelahiran 1869 di Sidoarjo dan konon mulai menyertakan *pesindhèn* dalam rombongan gamelannya di tahun 1918 (Proyek Penelitian dan Pencatatan, 1976 : 272–273). Sebelum itu, wanita yang menyanyi bersama-sama bunyi gamelan hanya terdengar dalam konteks *tayuban*, dan terbatas pada gending-gending sajian pendek dan semarak yang dimintakan pada kesempatan tersebut. Pada saat ini penyajian gending-gending (*klenèngan*) yang berirama Jawa Timur hanya ter-dengar satu kali dalam seminggu yakni pada setiap hari Kamis siang antara pukul 13.00–15.00 di Studio RRI Surabaya.

Repertoar Gending Jawa Timur

Repertoar gending Jawa Timur, meski besar, tidak sebesar repertoar gending tradisi Surakarta ataupun Yogyakarta. Berdasarkan informasi Sutton (1991) terdapat 347 gending Jawa Timur, dan sebagian besar dari gending ini dimainkan dengan *laras sléndro*. Repertoar gending yang masih sering dimainkan pada saat ini adalah gending-gending pendek dan berkarakter *gayeng* (semarak), yang biasa-nya ditampilkan pada pertunjukan *tayub*. Di samping itu juga terdapat beberapa gending yang lebih panjang dan berkarakter lebih halus, yang biasanya dimainkan pada pertunjukan wayang kulit. Pada pertunjukan *ludruk*, terdapat gending khas Jawa Timur yang sangat populer yakni *Jula-juli*, bersama dengan gending-gending “kreasi baru” yang diambil dari berbagai jenis kesenian lain.

Pertunjukan gamelan di Jawa Timur sering menyertakan campuran repertoar dan gaya permainan lokal dengan gaya Surakarta. Banyak kaset komersial yang dikenali sebagai Jawa Timur berisi satu atau beberapa gending yang biasanya berkaitan dengan tradisi utama Jawa Tengah, khususnya *lagu dolanan* karya Ki Nartasabda dan gending-gending *garap* Sragènan.

Adanya unsur Jawa Tengah tidak hanya dirasakan dalam repertoar yang dipentaskan, tetapi juga dari cara para seniman gamelan meng-golongkan gending Jawa Timur. Gending Jawa Timur memiliki struktur formal yang sama dengan gending Jawa Tengah, tetapi hal ini tidak banyak dikenal oleh para seniman gamelan Jawa Timur, termasuk sejumlah istilah yang digunakan. Struktur dan istilah formal gending-gending Jawa Timur baru terbentuk sejak didirikannya Konservatori Karawitan Indonesia (KOKARI) di Surabaya pada tahun 1973. Sistem ini jelas menggambarkan respons terhadap standar yang ditetapkan oleh Jawa Tengah; sebuah keinginan untuk memberi gengsi yang lebih tinggi bagi irama gamelan Jawa Timur dengan membangun istilah teknis yang setara tetapi khas Jawa Timur. Para seniman otodidak yang tidak memiliki kaitan erat dengan Konservatori tidak menyadari adanya istilah ini ataupun memilih untuk menggunakannya, dengan mengeluhkan bahwa istilah-istilah itu membingungkan. Beberapa seniman gamelan Jawa Timur menyebut istilah dalam bentuk gending sama dengan tradisi Jawa Tengah; bagian pertama disebut *mérong* dan bagian kedua disebut *ingghah*. Akan tetapi Soeharto R.P. (1980) meng-gunakan istilah lokal yang merupakan padanan dari kedua istilah tersebut; bagian pertama disebut *mbok-mbokan* ("seperti ibu") dan bagian kedua disebut *anak-anakan* ("seperti anak").

Seniman gamelan Jawa Timur mengenal *Ayak kempul kerep* (*kempul* yang sering) dan *Ayak kempul arang* (*kempul* yang jarang). Jenis pertama menunjukkan perbandingan 1:1 antara ketukan *kempul* dan *balungan*, seperti yang ditunjukkan dalam figur 8, atau bahkan perbandingan 2:1. Jenis kedua menunjukkan pukulan *kempul* tiap dua ketukan *balungan*. Dua struktur formal yang sama digunakan untuk gending yang dikenal dengan nama *Krucilan*. Gending-gending lain yang dikenal dengan nama *Srepeg* (atau *Srempeg*) memiliki satu atau dua ketukan *balungan* per *kenong*, dan *kempul* tiap detik ketukan *balungan*. Akan tetapi, sejumlah *pengrawit* menggunakan istilah ini untuk menyebut gending-gending berstruktur *Ayak*.

Struktur *gong* resmi yang digunakan pada gending Jawa Timur pada prinsipnya sama dengan yang digunakan di Jawa Tengah, namun dengan beberapa perbedaan khas. Hal yang paling mencolok bagi mereka yang akrab dengan karawitan Jawa Timur adalah gending-gending yang

berkaitan dengan pertunjukan wayang (*Ayak, Srepeg, Gedhog, Krucilan*), terutama lebih seringnya penggunaan *kempul* dibanding *kenong*. Bentuk *gambirsawit* memang menyerupai bentuk *kethuk 2 kerep* yang digunakan untuk Gending *Gambirsawit* dalam tradisi Surakarta, tetapi di Jawa Timur gending ini disertai *kempul*. Juga dalam bentuk yang lebih kecil, *kempul* muncul di tengah tiap *kenongan*, termasuk *kenongan* yang segera menyusul *gong*. Gending Jawa Timur tidak terdapat *kempul* kosong seperti pada *ladrang, ketawang, dan lancaran* gaya Surakarta.

Seniman gamelan Jawa Timur pada umumnya menyebut gending yang setiap *gongan* terdapat delapan atau enam belas *kethuk* dan empat *kenongan*, sebagai *giro*. Bentuk ini sejajar dengan *lancaran* di Jawa Tengah. Gending yang dimainkan secara keras dengan *gongan* yang lebih panjang dibanding *giro* (dua kali lipat) disebut gending *gagahan*. Bentuk ini setara dengan jenis *ladrang* dalam gending *bonang* tradisi Surakarta. Berikut ini beberapa contoh struktur gending Jawa Timur.

1. *Giرو*: gending ini berbentuk seperti *lancaran* di Jawa Tengah.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| t | P | t | N | t | P | t | N | t | P | t | N | t | P | t | N/G |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
2. *Gagahan*: gending dengan suara keras, strukturnya seperti *ladrang* di Jawa Tengah (tetapi tidak selalu menggunakan struktur gong berikut ini).

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| t | | P | | t | | N | | t | | P | | t | | N | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
| t | | P | | t | | N | | t | | P | | t | | N/G | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
3. *Cakranegara*: gending ini berbentuk seperti *ketawang* di Jawa Tengah.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| t | | P | | t | | N | | t | | P | | t | | N/G | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
4. *Samirah*: gending ini pola *sabetan balungannya* seperti *ladrang*, tetapi struktur *kenongnya* seperti *ketawang* di Jawa Tengah.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| | | t | | | | P | | | | t | | | | N | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
| | | t | | | | P | | | | t | | | | N/G | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
5. *Luwung*: gending dengan vokal dan instrumen halus, struktur *gongnya* sama dengan *Gagahan*.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| t | | P | | t | | N | | t | | P | | t | | N | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |
| t | | P | | t | | N | | t | | P | | t | | N/G | |
| . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . |

| | | | t | P | t | N |
|---|---|---|---|---|---|-----|
| . | . | . | . | . | . | . |
| . | . | . | t | P | t | N |
| . | . | . | . | . | . | . |
| . | . | . | t | P | t | N |
| . | . | . | . | . | . | . |
| . | . | . | t | P | t | N/G |

- t p t N t P t N t P t N t P t N/G

- Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt Pt G

- N N/G
-

12. *Pamijèn*: struktur gending yang terdiri dari tiga atau lima *kenongan* per *gongan*, sebuah kategori serbaneka, seperti di Jawa Tengah.

Balungan mempunyai dua pengertian; yang pertama berarti kelompok *ricikan* gamelan yang terdiri dari *demung*, *saron barung*, *saron penerus*,

slenthem, dan *bonang penembung*; dan yang kedua berarti kerangka gending. Beberapa etnomusikolog Barat seperti Jaap Kunst (1949:167), Mantle Hood (1954:3,9), dan Judith Becker (1980:109,249), menganggap bahwa *ricikan balungan*lah yang memainkan *balungan* gending. Akan tetapi beberapa etnomusikolog Jawa, antara lain Sumarsam (1976:8), Rahayu Supanggah (1985:124), dan Sri Hastanto (1985:39) menyatakan bahwa *balungan* gending tidak identik dengan tabuhan (melodi) *saron*. Salah satu alasan mereka adalah keterbatasan teba atau wilayah nada yang dimiliki oleh *ricikan balungan* yang tidak mampu mewadahi teba wilayah *balungan* gending. Supanggah (1990:120) menegaskan bahwa yang dimaksud *balungan* gending adalah abstraksi, inti, atau esensi dari gending.

Pola tabuhan Jawa Timur, seperti dinotasikan pada sumber-sumber yang ada, sangat serupa dengan gaya repertoar Surakarta dan daerah Jawa Tengah yang lain. Pada beberapa gending, kepadatan *balungannya* relatif berubah beberapa kali dalam satu *gongan*, namun ini menurut Sutton (1991:150) sedikit lebih lazim terjadi di Jawa Timur ketimbang di Jawa Tengah. Kontur atau bentuk *gatranya* hampir sama dengan kontur yang digunakan di Jawa Tengah.

Satu faktor yang menjadikan beberapa repertoar Jawa Timur ter-pisah dari tradisi Jawa Tengah adalah dominannya penggunaan *pancer* dan *pancer rangkep*. Michael Crawford menekankan pentingnya *pancer* di Jawa Timur, khususnya di daerah Mojokerto; “pancer ini digunakan secara sistematis pada hampir semua gendhing” (Crawford, 1980:203). Akan tetapi menurut Sutton (1991:151), pernyataan Crawford tersebut agak berlebihan, dimana lebih sesuai untuk gending-gending yang panjang dalam repertoar Jawa Timur, yakni yang memiliki dua bagian pembeda (*mbok-mbokan* dan *anak-anakan*).

2. Teknik-teknik Instrumental

Pola-pola *kendhangan* yang keras dan rumit dan bonang yang unik merupakan ciri mencolok dari gaya gending Jawa Timur. Di samping itu, perbedaan-perbedaan kecil dengan tradisi Jawa Tengah dapat diketahui dari cara memainkan instrumen gong, instrumen *balungan*, dan instrumen-instrumen yang rumit (meski sebagian besar permainan instrumen halus sekarang ini sangat mirip dengan gaya Surakarta).

a. Tanda Baca Gong. Perbedaan mencolok antara permainan *gong* Jawa Timur dan Jawa Tengah adalah permainan *kempul* yang cepat, yang diselang-seling secara renggang dengan *kenong* dan *gong*, terutama

dalam gending-gending *wayangan*. Artinya, bunyi *kempul* selalu berada di antara *kenongan*, bahkan dalam bentuk-bentuk gending pendek seperti *Jula-juli* dan *Giro*. Perlu diketahui bahwa tradisi gamelan Jawa Timur hanya memiliki satu buah *kempul*, dengan nada 6 (*nem*) atau 5 (*ma*); tidak seperti tradisi Jawa Tengah yang memiliki empat sampai lima nada (*penunggul*, *gulu*, *dhadha*, *lima*, dan *nem*). Di samping itu, tradisi Jawa Timur selalu memberlakukan *tabuhan gong ageng* pada setiap akhir *céngkok* gending, karena tradisi gamelan Jawa Timur tidak mengenal *gong suwukan* sebagaimana tradisi gamelan Jawa Tengah.

Ponggang memainkan *balungan* yang kepadatannya sama dengan *bonang penembung* Yogyakarta, yakni dibunyikan setiap dua atau empat ketukan *saron*. Dalam *laras sléndro*, nada 1 (*ji*) sedang dan 1 (*ji*) tinggi sebagai pilihan nada, si pemain biasanya memilih untuk memainkan kedua nada itu secara serentak (*gembyang*), meskipun nada yang lain hanya bisa direalisasikan sebagai nada tunggal. Kenyataan ini memberi penekanan khusus pada nada 1 (*ji*), namun jelas tanpa mengimplikasikan adanya *pathet*. Tabuhan *kempyung* (misalnya 2 (*ro*) dan 6 (*nem*)) tidak pernah dimainkan pada instrumen *ponggang* ini.

b. Instrumen Balungan. *Ponggang* memang bisa digolongkan sebagai instrumen *balungan*, tetapi bagi orang Jawa Timur yang dikenal sebagai instrumen *balungan* adalah *slenthem* dan *saron*, yakni yang bisa membawa melodi instrumen membedakan gending satu dan yang lain. Masih belum jelas sejak kapan istilah ini digunakan dalam pengertian ini di Jawa Timur. Dalam beberapa gending, *slenthem*, *demung*, dan *saron barung* hanya membunyikan *balungan* itu secara berbarengan. Dalam sebagian gending, terutama bila nada *balungannya* renggang, *slenthem* hanya dapat mendahului nada-nada *balungan* yang lebih kuat, membunyikannya pada ketukan lemah atau di sela-sela ketukan itu (*gemakan*), seperti ditunjukkan dalam Figur 6.

| | | | | | | | | | |
|-----------------|---|------|------|------|------|------|------|------|------|
| <i>Saron</i> | : | ..16 | 5356 | 1.16 | 5356 | .2.6 | .2.3 | .2.6 | .2.1 |
| <i>Slenthem</i> | : | 2 | . | 2 | . | 1 | . | 1 | . |
| atau | : | 2 | . | 2 | . | 2 | . | 1 | . |
| <i>balungan</i> | : | . | 3 | . | 2 | . | 3 | . | 1 |
| <i>Saron</i> | : | ..65 | 3235 | 6.65 | 3235 | ..53 | 2532 | 1111 | 6516 |
| <i>Slenthem</i> | : | 2 | . | 2 | . | 6 | . | 6 | . |
| atau | : | 2 | . | 2 | . | 2 | . | 6 | . |
| <i>balungan</i> | : | . | 3 | . | 2 | . | 1 | . | 6 |

Figur 6. Rincian notasi *saron* dalam *Jula-juli*, *sléndro pathet sanga*.

Saron barung dapat memainkan notasi *balungan* secara cepat dan jalin-menjalin, yang dalam istilah Jawa Timur disebut teknik tabuhan *kinthilan*, yakni dua *saron* memainkan melodi yang sama (atau hampir sama), yang satu mendahului yang lain dengan satu ketukan dari bunyi tercepat (sesuai kerapatan nadanya). Figur 7 menunjukkan kutipan dari sebuah gending yang dikenal sebagai gending *Krucilan*, dengan *saron imbal kinthilan* yang cepat yang sering dimainkan dengan kecepatan yang sangat tinggi.

| | |
|-----------------|--|
| <i>balungan</i> | : . 1 . 6 . 1 . 2 . 1 . 6 . 1 . 5 |
| <i>Saron I</i> | : . 16 5 6 1 5 6 5 1 5 3 2 5 3 2 5 3 2 3 2 3 5 6 5 6 |
| | 516 2 3 5 |
| <i>Saron II</i> | : . 16 5 6 1 5 6 5 1 5 3 2 5 3 2 5 3 2 3 2 3 5 6 5 6 |
| | 516 2 3 5 |

Figur 7. *Saron imbal kinthilan* dalam gending *Krucilan*, *sléndro pathet wolu*.

c. Bonang dan Saron Peking. Gaya memainkan *bonang* merupakan unsur karawitan yang secara konsisten dan segera bisa dikenali sebagai Jawa Timur dalam pementasan repertoar gending. Meski kedua *bonang* mendahului dan menekankan nada-nada pada ketukan *balungan* yang lebih keras, seperti yang sering dilakukan dalam beberapa tradisi Jawa Tengah, pola-pola permainannya sangat khas Jawa Timur. Tiga teknik dasar bisa dikenali untuk *bonang barung* (di Jawa Timur sering disebut *bonang babok*) meliputi: *panceran* (*pancer* dan *pancer nibani*), *ngracik*, dan *bandrèk*. *Bonang penerus* dimainkan dalam sebagian besar oktaf, seringkali bersaut-sautan dengan *saron peking* (Sutton, 1991:153).

Pilihan teknik *bonang* dibatasi oleh kategori gending dan gaya *kendhangan*. Pada hampir semua gending dengan susunan notasi *gong* yang lebih pendek dan dalam bagian kedua yang lebih semarak (*anak-anakan*) pada gending yang susunan notasi *gong* yang lebih panjang, *bonang babok* dimainkan di antara ketukan *balungan* (*pancer*) dan kadang juga berbarengan dengan nada *balungan* (*pancer nibani*). Nada *pancer* (nada yang dimainkan di antara ketukan) biasanya merupakan nada terdekat yang lebih tinggi menuju nada berikutnya yang lebih kuat dalam *balungan*, atau merupakan nada yang dihindari dalam *balungan* dan dimainkan secara konsisten, terlepas dari apa pun kontur *balungannya*, pada titinada yang lebih rendah. Dalam banyak kasus, praktik yang disebut terakhir itu menghasilkan bunyi *bonang* seperti *kethuk* di Jawa Tengah. Pada gaya *pancer*, *bonang babok* biasanya hanya membunyikan nada tunggal (bukan oktaf) dan hanya di antara ketukan.

Pancer nibani tidak jauh berbeda dengan tabuhan *pancer*, tetapi dicirikan dengan permainannya yang lebih padat. Selain nada *pancer* di antara ketukan, nada yang lebih lemah pada *balungan* dibunyikan secara serentak pada *bonang* dengan oktaf yang lebih rendah dan nada yang lebih kuat dibunyikan dalam oktaf, seperti ditunjukkan dalam Figur 8.

Bonang babok memainkan satu versi dari teknik *panceran*, sedangkan *bonang penerus* memainkan oktaf (*gembyang*) antara ketukan *bonang babok* dan ketukan *balungan*, mendahului nada-nada *balungan* yang lebih kuat, yakni nada-nada yang masuk ke dalam ketukan genap. Bersamaan dengan ketukan *bonang babok* dan *balungan*, *saron peking* memainkan nada terdekat yang lebih tinggi dari nada *bonang penerus*, kecuali pada ketukan *balungan* yang lebih kuat, *saron peking* tidak dibunyikan atau turun satu nada untuk membarengi nada *balungan*. Teknik memainkan *peking* ini dinamakan *tetegan* (secara harfiah berarti, "ketukan kecil") atau *timbangan* (secara harfiah berarti "rata," atau "imbang") (Soenarto, 1980:8) dan merupakan khas gaya gamelan Jawa Timur, seperti ditunjukkan dalam Figur 9.

| | P | N | P | N | P | N | P | N/G |
|-----------------------|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| balungan | 1 | 6 | 1 | 3 | 1 | 6 | 3 | 2 |
| bonang babok, pancer: | | | | | | | | |
| (nada di atasnya) | 1 | 1 | 5 | 5 | ! | ! | 3 | 3 |
| (seperti kethuk) | t | t | t | t | t | t | t | t |

Figur 8. Teknik *panceran* pada *bonang babok* dalam gending *Surabayan, sléndro pathet sanga*.

| | P | N | P | N | P | N | P | N/G |
|----------|---|---|---|-----|---|---|---|-----|
| balungan | 1 | 6 | 1 | 3 | 1 | 6 | 3 | 2 |
| peking | 1 | 1 | 1 | (6) | 5 | 5 | 5 | (3) |
| bonang | 6 | 6 | 6 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| penerus: | y | y | y | y | e | e | e | e |

Figur 9. *Bonang penerus* dan *saron peking* jalin-menjalin dalam gending *Surabayan, sléndro pathet sanga*.

Bila tempo *balungan* dilambatkan, sedangkan *bonang* dan *peking* dilipat duakan (atau dilipat empatkan) perbandingannya dengan ketukan *balungan*, maka *peking* biasanya akan menghasilkan nuansa susunan perempat, meletakkan setiap ketukan *peking* keempat hingga ketukan *balungan* mendahului, seperti ditunjukkan pada Figur 10.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| | P | | | | N | | | | P | | | | N | | | | |
| balungan | 1 | | | | 6 | | | | 1 | | | | 3 | | | | |
| peking: | ! | ! | ! | . | ! | ! | ! | ! | 6 | 5 | 5 | 5 | . | 5 | 5 | 5 | 3 |
| atau | ! | ! | ! | . | ! | ! | ! | ! | . | 5 | 5 | 5 | . | 5 | 5 | 5 | .) |

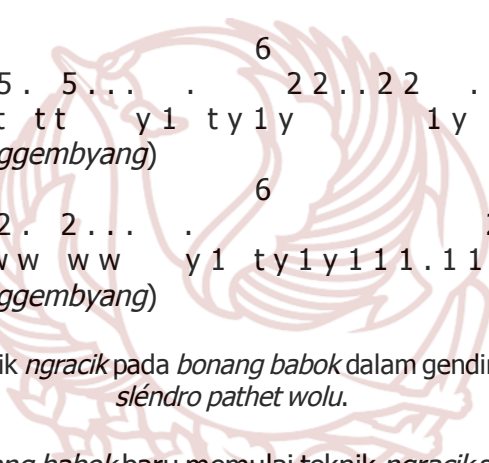
Figur 10. Susunan saron peking dalam teknik tetegan (= timbangan) dalam gending Surabayan, sléndro pathet sanga irama II.

Jalin-menjalin antara *bonang penerus* dan *peking* di Jawa Timur dan cara menghubungkannya dengan notasi *balungan* secara struktur hampir identik dengan paradigma dasar untuk jalin-menjalin antara dua *bonang* di Banyumas dan dua *demung* pada *demung imbal* Yogyakarta. Paradigma ini dicirikan dengan satu instrumen yang dimainkan "pada ketukan" dan membunyikan nada di sebuah nada *balungan*, dan instrumen kedua dimainkan "di luar ketukan" (antara ketukan-ketukan dari instrumen pertama), membunyikan nada *balungan* itu sendiri (bukannya nada di sebelahnya). Pada ketiga tradisi itu, jenis permainan ini dirasa meriah dan bersemangat, sehingga tidak cocok untuk gending-gending atau bagian gending dalam tiap repertoar yang memerlukan nuansa tenang atau serius (Sutton, 1991:154–155).

Bunyi khas pada permainan gaya Jawa Timur terdapat pada timbre dan tingkatan nada dari instrumen yang digunakan, terutama perbedaan antara *demung* bernada rendah dan berat dengan *peking* dan *bonang penerus* yang bernada jauh lebih tinggi. Akan tetapi dapat juga hal itu merupakan akibat dari bervariasinya tingkatan paradigma tersebut. Dalam tradisi Banyumas dan Yogyakarta, dua instrumen yang jalin-menjalin itu lebih dilibatkan dalam sebuah permainan semacam spontanitas di mana nada-nada lain yang biasanya bersambungan dengan nada yang baru saja dibunyikan dapat dipilih. Juga pada *demung imbal* Yogyakarta seluruh polanya dapat berubah sesuai dengan *balungannya*, sehingga instrumen 'dalam-ketukan' inilah yang membunyikan nada *balungan*, bukan nada 'luar-ketukan'. Meski perubahan ini kadang terjadi pada permainan *bonang penerus* dan *peking* Jawa Timur, tetapi itu jarang terjadi.

Gending-gending atau bagian yang bernuansa tenang atau serius umumnya menggunakan teknik *bonang babok* yang dinamakan *ngracik*, yang dicirikan dengan melodi yang lebih beragam dibanding *panceran*. Penggunaannya berkaitan erat dengan penggunaan *kendhangan* lembut, terutama dijumpai di bagian pertama gending yang memiliki dua bagian utama, tetapi juga dapat dijumpai pada gending-gending pendek tertentu terutama yang dimainkan secara seremonial untuk menyambut tamu di

awal sebuah tarian pada pertunjukan wayang kulit (*giro* dan *gagahan*). Dalam teknik *ngracik*, *bonang babok* umumnya dimainkan dengan pola melodi bertahap (dari satu nada ke nada di dekatnya) yang terarah ke nada-nada *balungan*. Yang diselang-seling dengan pola ini adalah notasi *nggembyang*: nada-nada tunggal yang diulang pada tingkat-an nada rendah dengan jeda dan pengulangan oktaf yang menunjukkan penge-lompokan irama dari tiga ketukan *bonang* (misalnya, memperpanjang nada 5 (*ma*) dan 2 (*ro*) seperti dalam Figur 11). Pada tempo *balungan* yang lambat, pola *bonang babok ngracik* terarah kepada tiap nada *balungan* secara bergantian, meski nada-nada itu mendahului nada-nada yang lebih kuat, dan seringkali memperpanjang nada-nada ini setelah lewat.



| | | | | |
|----------|---|-----------------|---|----|
| balungan | | 6 | | 2t |
| bonang | 5 . 5 | 2 2 . . 2 2 . | 2 | |
| babok: | t t t t t y 1 t y 1 y | 1 y 1 y 1 y 1 2 | | |
| | (<i>nggembyang</i>) | | | |
| balungan | | 6 | | 1P |
| bonang | 2 . 2 | 2 3 2 2 | | |
| babok: | w w w w w y 1 t y 1 y 1 1 1 . 1 1 y t y 1 | 1 1 | | |
| | (<i>nggembyang</i>) | | | |

Figur 11. Teknik *ngracik* pada *bonang babok* dalam gending *Lambang*, *sléndro pathet wolu*.

Pemain *bonang babok* baru memulai teknik *ngracik* setelah temponya mapan. Sebelum itu, dia memainkan *nggembyang* untuk tiap *gatra*. Jika temponya sangat cepat, seperti yang sering terjadi pada satu atau dua *gatra* pertama, dia hanya memainkan *balungan* itu sendiri (*mbalung*).

Orang cenderung mempersamakan teknik *ngracik* dengan permainan *pipilan* (gaya Surakarta) atau *mlaku* (gaya Yogyakarta) pada permainan *bonang* di Jawa Tengah. Masing-masing dianggap sebagai jenis permainan *bonang* yang paling tinggi dalam tradisi daerah masing-masing. Juga dalam praktiknya, masing-masing mengombinasikan bagian notasi yang umumnya terdiri dari peralihan nada-nada penghubung dengan semacam pengulangan yang telah dibahas di muka (dikenal dengan nama *nggembyang* dalam tradisi Jawa Timur dan Yogya atau *nduduk* di Surakarta). Meskipun demikian, teknik *pipilan* atau *mlaku* di Jawa Tengah pada umumnya dipahami sebagai antisipasi atau pendahuluan melodi yang dibangun pada nada-nada *balungan* yang berurutan, sementara itu nada yang lemah dan nada yang kuat mengikutinya. Sebaliknya, pola

ngracik Jawa Timur hanya mengarah ke satu nada *balungan* dan tidak menahan nada-nada sebelum atau sesudahnya.

Bagian gending yang menampilkan *kidungan* tunggal, seperti yang dilakukan oleh penari-penyani *ngréma*, gamelan dimainkan secara hikmat (di Jawa Timur dinamakan *sigegan*, sedangkan di Jawa Tengah dinamakan *sirepan*) dan dua *bonang* memainkan teknik jalinan yang dikenal dengan nama *bandrèk* (di Jawa Tengah dinamakan *imbal*). Seperti halnya teknik *bonang imbal* Jawa Tengah, *bandrèk* dibatasi terutama oleh *pathet*, bukan oleh nada-nada *balungan* tertentu. Dalam teknik *imbal* Jawa Tengah, kedua *bonang* itu berselang-seling (luar-ketukan dan dalam-ketukan); sedangkan dalam *bandrèk* di Jawa Timur, *bonang barung* memainkan dua nada tunggal, diikuti dengan oktaf pada *bonang penerus* dengan jeda pada ketukan keempat (nada terkuat). Sebagian besar instrumen dimainkan secara lembut, termasuk *bonang*. Instrumen *saron*, termasuk *peking* tidak dibunyikan. Jika dibunyikan, *peking* cenderung dimainkan dengan pola *ninthili*, bukan dengan pola *tetegan/timbangan* yang lebih semarak.

| | <i>Pathet Sanga</i> | | <i>Pathet Wolu</i> | |
|-----------------|---------------------|---------|--------------------|---------|
| bonang babok: | 1 2 . . | 1 2 . . | y 1 . . | y 1 . . |
| bonang penerus: | . . 3 . | . . 3 . | . . 2 . | . . 2 . |
| | e | e | w | w |

Figur 12. Teknik *bandrèk* untuk *bonang babok* dan *bonang penerus*.

Gending-gending *kidungan* umumnya menggunakan *sléndro pathet sanga* dan *pathet wolu*.

Berdasarkan uraian di muka dapat disimpulkan bahwa permainan *bonang* dan *peking* terdapat tiga orientasi utama. Pertama adalah *panceran bonang babok* yang semarak dengan disertai *bonang penerus* (*gembyangan*) dan *peking* (*tetegan/timbangan*) yang jalin-menjalin. Kedua adalah permainan *ngracik* yang hikmat pada *bonang babok*, dengan *nggembyang* pada *bonang penerus*, dan *ninthili* pada *peking*. Ketiga adalah permainan *bandrèk* yang lembut, secara jalin-menjalin antara dua *bonang*, sementara *peking* tidak dibunyikan atau memainkan *ninthili*. Akan tetapi pada gending yang *gongamnya* pendek, dengan *kendhangan* yang lembut (misalnya, gending penyambutan), *bonang babok* dapat memainkan *ngracik*, atau perpaduan antara *ngracik* dan *panceran nibani*, pada saat bersamaan dengan *bonang penerus* dan *peking* jalin-menjalin seperti yang dilakukan dalam konteks karawitan yang lebih semarak.

Jenis permainan *bonang* dan *peking* membantu menentukan rasa atau nuansa gending yang ditampilkan. Pada gending yang tidak jelas

atau tidak dapat ditetapkan jenisnya, seniman dapat mengubah teknik dalam satu bagian. Namun demikian, jalin-menjalin antara *bonang penerus* dan *peking* yang sangat disukai dan mudah dikenali, dengan disertai *bonang babok panceran*, terdengar dalam tiap gending, karena gending yang paling tenang pun biasanya berangkat dari bagian pertama (*mbok-mbokan*) menuju bagian kedua (*anak-anakan*).

d. Kendhangan, Karawitan Jawa Timur dikenal karena *kendhangan gambyakamnya* yang keras dan terkesan kasar, yang dimainkan dengan *kendhang gambyak*, khas Jawa Timur. Meskipun *kendhangan* untuk pertunjukan tari dan wayangan di Jawa Tengah relatif keras, tetapi belum sekeras suara *keplakan* dan dentuman *gambyakan* Jawa Timur. Lebih besarnya ukuran kepala *kendhang gambyak* dan longsong kayunya yang lebih tebal serta lebih besar dibandingkan *ciblon*, menjadikan *gambyak* mampu menghasilkan bunyi yang lebih keras serta *keplakan* yang khas.

Kalangan *pengendhang gambyak* menguasai lebih dari enam belas ragam timbre (warna suara) dalam ketukan *kendhangnya*; lebih banyak dibanding *ciblon* di Jawa Tengah. *Kendhangan* mereka yang lebih meriah dan lebih rumit secara teknis dimainkan untuk mengiringi tarian, baik *ngréma* yang ditata dengan cermat maupun pertunjukan *tayuban* yang bersifat spontan. *Kendhangan ngréma* merupakan *kendhangan* yang paling populer dan menurut sejumlah pakar mengandung dasar-dasar *kendhangan gambyakan*. Sebagian besar permainan *kendhang* yang cepat memperlihatkan semacam kemandirian dan tampil sebagai instrumen melodi, yang kadang sampai merangkap tiga kali ketukan, bahkan seperti mengambang di antara instrumen-instrumen lain, seakan melupakan ketukan yang dibunyikan oleh perangkat *saron* dan *bonang*, seperti tampak pada Figur 13.

Gambyakan yang keras dan semarak memang merupakan jenis *kendhangan* yang paling sering terdengar dalam karawitan Jawa Timur, namun *kendhangan* yang lebih halus dan pelan (yang dikenal dengan nama *gedhugan*) juga digunakan. Ini selalu dijumpai dalam konteks *uyon-uyon* atau *klenengan* (kedua istilah Jawa Tengah). *Gedhugan* merupakan kebiasaan untuk bagian pembuka dari sebagian besar gending; ini digunakan selama memainkan beberapa gending terutama untuk acara seremonial yang dimainkan secara keras, misalnya gending *Giro* (seperti bentuk *lancaran* di Jawa Tengah) dan gending *Gagahan* (seperti gending *bonang* gaya Surakarta). Untuk jenis gending pendek, *kendhangan* dimulai dari *gedhugan* kemudian dilanjutkan *gambyakan*. Untuk jenis gending yang lebih panjang yang memiliki *anak-anakan* dan *mbok-mbokan*, kedua bagian ini dapat dikendhangi dengan *gedhugan*. Akan tetapi pada bagian

anak-anakan juga boleh dikendhangi dengan *gambyakan*. Perlu diketahui bahwa dalam permainan satu gending, setelah memainkan *gambyakan* tidak akan kembali ke *gedhugan*.

| | | | | | | | | |
|----------------|--------------------------|---------------|------------------|------------------------|----------------------|-------------|-------------|-------------|
| | P | N | P | N | P | N | P | N/G |
| | 6 | 5 | 6 | 2 | 6 | 5 | 2 | 1 |
| | + | + | | | K | T | T | |
| | . T T o D o D D | totlt | l . . . T | <u>T D T</u> | . . D D . D D | . . o . . | | |
| (iket) | | | | | | | | |
| | 2 | 1 | 2 | 6 | 2 | 1 | 6 | 5 |
| | . . . B . K T | . . . B . o . | T | <u>tl tl . T . tll</u> | l . l l . o . . | | | |
| (sabetan) | | | | | | | | |
| | 6 | 5 | 6 | 2 | 6 | 5 | 2 | 1 |
| | | | | T | | | | |
| | <u>o D D T t T D t .</u> | T D t T D | <u>T T T T T</u> | <u>o K T o o T</u> | <u>t l T t l T T</u> | | | |
| (iket tanjak) | | | | | | | | |
| | 2 | 1 | 2 | 6 | 2 | 1 | 6 | 5 |
| | | T | | T | | T | | T |
| | . . B . . . D | D t l o . . | D t l o . . | D t l o . . | D t l o . . | D t l o . . | D t l o . . | D t l o . . |
| (tindak lamba) | | | | | | | | |

KETERANGAN:

- T = tak (*keplakan* pada kepala *kendhang* yang lebih besar)
 o = tok, tong (pukulan pada pinggir kepala kecil *kendhang*)
 t = thung, dhung (bunyi dengung, kepala kecil)
 L = lung (seperti thung tetapi dari kepala besar)
 D = den (suara dalam, kepala besar)
 B = bah (kepala besar atau *kendhang* besar)
 G = gen (den lembut, kepala besar)
 K = ket (keplakan lemah, salah satu atau kedua kepala)
 + = dhak (ket dan den serentak, tertahan)
 D = dhang (ket dan den serentak)
 T = dhang (ket dan den serentak)
 D = dhang (ket dan den serentak)
 iket = nama tari/pola *kendhang*
 — = keterpisahan irama dari subbagian kuadrat dari ketukan tetap dari instrumen lain
 = satu gatra (empat ketukan *balungan*)

Figur 13. *Kendhang gambyak* untuk tarian *ngréma* (Gending Surabaya, *sléndro pathet wolu*).

Dalam gamelan yang dilengkapi dengan *ketipung* dan *kendhang* gending, *pengendhang* dapat menggunakan kedua jenis *kendhang* ini, namun juga dapat menggunakan *kendang* gending saja. Dengan demikian peralihan menuju *gambyakan* (jika ada) akan sangat jelas. Jika tidak ada *ketipung* dan *kendhang* gending, *pengendhang* memainkan pola *gedhugan* yang sesuai pada *kendhang gambyak*, namun dimainkan dengan teknik permainan yang lebih lembut. Perlu diketahui bahwa pola *gedhugan* Jawa Timur sangat berbeda dengan pola *kendhangan* Jawa Tengah meskipun struktur formalnya sama, karena *kendhangan* Jawa Timur pada umumnya memiliki pola yang berbeda dengan pola *kendhangan* Jawa Tengah.

Pengendhang yang akrab dengan tradisi Surakarta dan Jawa Timur melihat adanya kesamaan rasa antara *kosèkan* Surakarta dan *gedhugan* Jawa Timur. Keduanya sama-sama memerlukan keterampilan dalam memainkan *kendhang* berukuran sedang atau besar; karena keduanya memadukan permainan irama cepat dan permainan lambat. Meskipun demikian, *kendhangan* Jawa Timur tetap saja lebih keras dan lebih meriah dibanding *kendhangan* serupa dalam tradisi Jawa Tengah (Surono Gondo-taruno, wawancara 13 Februari 2006).

e. Ricikan Lembut. *Pengrawit* Jawa Timur, khususnya di daerah Surabaya dan Mojokerto, membedakan beberapa aspek permainan *ricikan* lembut sebagai khas tradisi Jawa Timur. Gaya permainan *rebab*, *suling*, *gendèr penerus*, dan *gambang* memiliki perbedaan yang jelas dari gaya permainan mana pun yang berkaitan dengan Jawa Tengah.

Rebab Jawa Timur berukuran lebih besar dari *rebab* Jawa Tengah dan menghasilkan nada agak lebih keras. Permainan *rebab* Jawa Timur meskipun kurang memiliki unsur penghias dibandingkan dengan Jawa Tengah, tetapi seringkali memiliki melodi yang sangat terpisah atau mandiri dari *balungan* dan mungkin juga memiliki irama yang terpisah dari ketukan *tabuhan*. Meskipun demikian, sejauh pengamatan peneliti, para seniman di Jawa Timur (terutama *pengrawit* RRI Surabaya) pada saat ini kebanyakan memainkan *rebab* dengan gaya Jawa Tengah (Surakarta), bahkan ketika mereka menampilkan sebuah gending Jawa Timur. Hal itu antara lain karena para *pengrawit* muda Jawa Timur lebih tertarik pada permainan *ricikan* lain terutama *kendhang* daripada mempelajari permainan *rebab* (Surono Gondotaruno, wawancara 13 Februari 2006; Seno, wawancara 13 Februari 2006; Silan, wawancara 13 Februari 2006). Oleh sebab itu, meski pembawaan gending-gending Jawa Timur menggunakan *rebaban* gaya Surakarta, kiranya tidak dipermasalahkan; hal ini dipandang sebagai alternatif yang lebih baik daripada kehilangan

tradisi rebab dalam sajian gending-gending Jawa Timur.

Suling Jawa Timur, yang pola permainan jemarinya sangat mirip dengan gaya Yogyakarta, mempunyai peran yang dominan dalam gending-gending yang menggunakan *ricikan* lembut. Permainan *suling* Jawa Timur lebih ajeg dan dengan volume lebih tinggi daripada tradisi Jawa Tengah. Menurut Sutton (1991:163), lebih dominannya *suling* Jawa Timur ini menunjukkan adanya hubungan dengan budaya karawitan Bali, bahwa *céngkok suling* menjadi melodi utama sebuah gending. Namun demikian ciri yang diungkapkan Sutton tersebut dewasa ini telah mulai menghilang, karena sepengetahuan peneliti, permainan *suling* dewasa ini ternyata memiliki kesamaan dengan permainan *suling* gaya Surakarta.

Gendèr panerus dalam tradisi karawitan Jawa Timur memiliki peran yang sangat penting, karena *ricikan* ini berperan sebagai *ricikan garap ngajeng* atau *ricikan* depan, yang dalam karawitan Jawa Tengah ditempati oleh *gendèr barung*. *Gendèr panerus* dalam tradisi Jawa Timur memainkan peranan penting dalam sajian *pathetan*, baik dalam penyajian *uyon-uyon/klenengan* maupun wayangan (wayang *Cèk Dong*). *Gendèr panerus* Jawa Timur meskipun berkedudukan sama dengan *gendèr barung* di Jawa Tengah, tetapi mempunyai teknik permainan yang berbeda. Dalam konteks gending, teknik permainan *gendèr panerus* Jawa Timur agak mirip dengan Jawa Tengah, yakni memainkan melodi nada tunggal yang cepat, dengan diselingi oktaf rangkap dan serentak. Namun demikian, teknik permainan *gendèr panerus* Jawa Timur dapat dikatakan sedikit lebih menekankan perangkapan oktaf (*gembyangan*) tinggi dibanding yang biasa dilakukan dalam permainan gaya Jawa Tengah, dan gaya tersebut menjadikan *ricikan* ini lebih mencolok sebagai khas Jawa Timur.

Gambang dalam tradisi Jawa Timur berfungsi sebagai pemain melodi lagu/gending, yang permainannya lebih bersifat improvisatoris. Di samping itu, *gambang* juga merupakan *ricikan* terpenting untuk mengarahkan tinggi-rendahnya awal lagu (*angkatan*) *sindhènan*.

3. Gaya Vokal

Dua orientasi dasar dalam teknik permainan vokal yang mencirikan karawitan Jawa Timur pada saat ini adalah (1) *kidungan* atau *gandhangan*, dan (2) *sindhènan*. *Kidungan* adalah suatu lagu yang berbentuk pantun khas Jawa Timur (*parikan*) yang didendangkan oleh *tandhak* (penari *ngréma* pria atau wanita) atau *badhut* (pelawak) dalam sandiwara tradisi *ludruk* (Hardjoprawiro, 1985:3). *Sindhènan* Jawa Timur tidak berbeda dengan *sindhènan* Jawa Tengah, yakni sajian vokal wanita yang dibawakan secara tunggal. Adapun perbedaannya dengan *sindhènan* Jawa Tengah

terletak pada *cakepan* yang digunakan dan melodi lagunya. Bentuk *cakepan sindhènan* Jawa Timur lebih bervariasi, tidak hanya berupa *wangsalan*, *isèn-isèn* (di Jawa Tengah disebut *abon-abon*), dan *senggakan*, tetapi juga *parikan*; bahkan *parikan* ini mendominasi *cakepan sindhènan* Jawa Timur.

Kidungan mempunyai beberapa ciri khas; yang pertama dan paling jelas ialah bahwa *tembang* ini biasa dibawakan pada *Jula-juli* dan dimainkan secara halus dengan gamelan. Hubungan melodi dan irama-nya dengan permainan gamelan sangat beragam sesuai dengan interpretasi individual. Lagunya biasa diawali dari suatu nada tinggi dan berakhir pada nada rendah dengan penurunan yang sangat men-dadak. Yang paling mencolok dalam penyajian *kidungan* adalah kecenderungan akhir frase vokal berada sebelum nada *sèlèh*, yang dikenal dengan istilah *nungkak*; atau bersamaan dengan nada *sèlèh*, yang dikenal dengan istilah *ngepas*. Irama *kidungan* memiliki hubungan yang kurang erat dengan ketukan tetap dari perangkat kendang, sehingga terkesan seperti mengambang bebas di atas irama dan ada kalanya hampir tidak mengikuti ketukan, karena jumlah suku katanya tidak terikat oleh lagu.

Ciri mencolok lain dari *kidungan* adalah disyarat-kannya kualitas vokal. *Pesindhèn* melantunkan suara seperti kualitas vokal yang dipaksakan, menekan suara, dan kadang menggunakan *falseto* (suara buatan bernada tinggi). Terutama di awal frase, dalam notasi yang tinggi, ia bernyanyi dalam aksen yang kuat (*marcato*); selanjutnya pada setiap suku kata selalu terdapat penekanan tajam. Seiring dilantunkannya frase-frase itu, artikulasinya seringkali mulai melembut, kemudian dengan cepat menaikkan volume. Menyanyi *kidungan* memerlukan banyak pengendalian yang mesti dilakukan dengan benar.

Teks *kidungan* mencakup beragam topik dan dalam pertunjukan *ludruk* seringkali diimprovisasi. Teks itu berisi sajak-sajak yang mudah diingat dan seringkali berupa sajak humor yang bisa terdiri dari dua atau empat baris. Bentuk yang paling populer adalah sajak empat baris dengan akhir baris berbentuk AAAA atau ABAB (Hardjoprawiro, 1985:xiii).

Sindhènan Jawa Timur memiliki sedikit perbedaan dengan *sindhènan* Jawa Tengah terutama gaya Surakarta. Di Jawa Timur, selama berabad-abad *tandhak* atau *pesindhèn* dikenal aktif sebagai penyanyi dan penari; hal ini dapat dilacak akarnya dari penyanyi-penari wanita yang dikenal dengan nama *Juru i Angin* di Kerajaan Majapahit pada abad ke-14 (Holt, 1967:114–15). Namun demikian, masuknya *sindhènan* dalam *klenengan* yang lebih lembut baru terjadi pada abad ke-20 dan dalam *wayang kulit* baru sekitar empat puluhan tahun terakhir ini. Pada pertengahan 1980-an, dengan membanjirnya kaset-kaset rekaman komersial di Jawa Timur

dan daerah Jawa yang lain, ada semacam anjuran kuat untuk menyertakan *sindhènan* dalam perekaman karawitan. Meski iringan gamelan untuk *wayang topèng* di Malang masih belum menyertakan *sindhènan*, kaset-kaset komersial berlabel sebagai pengiring *topèng* telah menambahkan *sindhènan* agar rekamannya “lebih enak didengar” (Sutton, 1991:165–166).

Secara umum masuknya *sindhènan* ini, meski kini dirasa penting bagi *klenengan* Jawa Timur dan *wayang kulit* Jawa Timur, diakui diilhami oleh gaya Jawa Tengah dan dari sisi gaya sepertinya merupakan unsur pinjaman langsung. Sri Suyamti mengemukakan bahwa *pesindhèn* Jawa Timur, seperti halnya penyanyi *kidungan*, cenderung masuk ke nada *sèlèh* mendahului nada *sèlèh*nya. Teks yang mereka nyanyikan seringkali berupa *parikan* atau sajak-sajak serupa *parikan*, meski mereka juga banyak menggunakan *wangsalan* yang merupakan bentuk *cakepan sindhènan* tradisi Surakarta (Sri Suyamti, 1985:57).

Sindhènan Jawa Timur mempunyai gaya yang berbeda dengan *sindhènan* Jawa Tengah. Perbedaan yang paling mencolok adalah kecenderungan akhir frase vokal berada sebelum nada *sèlèh* (yang dikenal dengan istilah *nungkak*) atau bersamaan dengan nada *sèlèh* (yang dikenal dengan istilah *ngepas*). Hal ini berbeda dengan *sindhènan* Jawa Tengah yang kecenderungan akhir frase vokalnya bersamaan dengan nada *sèlèh* (disebut *pas*) atau setelah nada *sèlèh* (disebut *nggandhul*). Melodi *sindhènan* Jawa Timur sepertinya mengambang bebas di atas irama dan ada kalanya hampir tidak mengikuti ketukan, karena jumlah suku katanya tidak terikat oleh lagu. Ciri penting lain yang kadang kita dengar dalam *sindhènan* Jawa Timur adalah penggunaan suara yang mendekati nada diatonis Barat dalam unsur vokalnya, ter-utama ketika gamelan dimainkan dalam *laras slèndro*.

4. Tempo

Tempo dalam karawitan Jawa Timur cukup bervariasi. Tempo dalam satu gending dapat berubah-ubah, terutama untuk gending-gending tari. Misalnya pada gending tari *ngréma*, *pengendhang* sangat mengendalikan irama. Lagu dalam satu tingkatan irama dapat meng-alami percepatan temporer, bahkan kadang mendadak hanya untuk ketepatan beberapa ketukan berikutnya. Hal itu berbeda dengan karawitan Jawa Tengah, perubahan tempo lebih berlangsung secara bertahap. Bahkan pada saat terjadi percepatan atau perlambatan tempo secara mendadak sebagaimana pada karawitan wayang kulit atau tarian di Jawa Tengah, *pengrawit* cenderung beranjak dari tempo tetap yang satu ke yang lain.

Oleh karena itu, beberapa peneliti dalam menjelaskan karawitan Jawa Timur tidak hanya menunjukkan tingkat irama (*irama lancar, irama tanggung, irama dadi*, dan seterusnya), tetapi juga tempo dalam tingkatan itu. Sri Suyamti dalam skripsinya tentang *sindhènan* di Sura-baya, menetapkan tempo-tempo yang digunakan dalam karawitan Jawa Timur, misalnya dalam *irama dadi* terdapat tempo *tamban* (pelan), *sedheng* (sedang), dan *seseg* (cepat) (Sri Suyamti 1985:32–49, 55).

Penutup

Berdasarkan paparan di muka, dapat ditegaskan bahwa karawitan Jawa Timuran memiliki khasanah yang berbeda dengan karawitan lain di Jawa Tengah. Perbedaan warna musik tersebut dapat diamati, dirasa dan didengarkan melalui alunan musik dan teknik permainan instrumentasinya terutama teknik permainan *kendang*. Vokal *kidungan* dan *sindhènan* juga berbeda dengan daerah lain di Jawa Tengah terutama pada penggunaan jenis teks atau *cakepan* dan teknik permainan irama lagu *sindhènan* yang cenderung mendahului jatuhnya nada akir atau yang dikenal dengan istilah *nungkak*.

Dalam perkembangannya, Karawitan Jawa Timuran mendapat pengaruh Jawa Tengah, khususnya Surakarta. *Pengrawit* di sebagian besar Provinsi Jawa Timur (kecuali Madura) biasanya juga memainkan gending-gending Jawa Tengah. Artinya, pengaruh karawitan Jawa Tengah cukup kuat di Jawa Timur. Siaran radio berisi musik dan drama Jawa Tengah sudah terdengar di Jawa Timur sejak tahun 1950-an. Kemudian sejak awal 1970-an, industri kaset rekaman membanjiri provinsi itu dengan rekaman karawitan, wayang, dan jenis kesenian lain yang dimainkan oleh seniman-seniman papan atas Jawa Tengah. Sebagian besar dalang yang menyatakan mempertahankan *pakeliran* khas Jawa Timur semakin terpengaruhi oleh *pakeliran* gaya Jawa Tengah; meskipun *sulukan* dan repertoar gending pokoknya tetap Jawa Timur.

Catatan

- 1 Pada awal abad ke-19, istilah ludruk mengacu pada tarian dua badut (dua pria yang satu orang berbusana wanita) yang menyajikan cerita humor (Pigeaud, 1938:322). Ia berkembang menjadi ragam seni yang dikenal dengan besutan, yang terdiri dari beberapa karakter (Besut ludrug, sang istri Jamiah, dan sang musuh Juragan Celep), semuanya dimainkan oleh pria. Ludruk di jaman sekarang lebih merupakan bentuk teater kolaborasi, dengan tari, pelawak, penyanyi waria,

dan pemain yang menampilkan drama dengan unsur improvisasi yang tinggi. Meskipun demikian semua peran masih dimainkan oleh pria, dan humor mendominasi sebagian besar pementasannya.

DAFTAR PUSTAKA

- Becker, Judith. 1980. *Traditional Music in Modern Java*. Honolulu: University Press of Hawaii.
- Crawford, Michael. 1980. "Indonesia: East Java," dalam *The New Grovw Distionary of Music and Musicians*. 6th ed., vol. 9, pp. 201–207.
- Gitosaprodjo, Sulaeman. 1971. "Ichtisar Teori Sindhènan." Malang: tanpa nama penerbit.
- Hardjoprawiro, Kunardi. 1985. *Kajian Bentuk dan Lagu Kidungan Jawa Timuran*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Ke-budayaan Nusantara (Javanologi) Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Hood, Mantle. 1954. *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Jakarta & Groningen: J.B. Wolters.
- Kunst, Jaap. 1973. *Music in Java: I'ts History, I'ts Theory, I'ts Technique*. 2 vols, 3rd rev, and enl. Ed., E.L. Heins (ed.). The Hague: Martinus Nijhoff. (Earlier English edition 1949; first published in Dutch as *De Toonkunst van Java*, 1934.
- Martopangrawit. 1969 & 1975. *Pengetahuan Karawitan*. Jilid I dan II. Surakarta: ASKI.
- Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. 1976. *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni Tari Daerah Jawa Timur*. Surabaya: Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Rahayu Supanggah. 1985. "Pokok-pokok Pikiran tentang Garap," makalah disajikan dalam diskusi mahasiswa dan dosen ASKI Surakarta.
- _____. 1984. "Pengetahuan Karawitan," makalah Pengabdian pada Masyarakat (ASKI Surakarta).
- _____. 1990. "Balungan," dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*, Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia Vol. I, No. 1:115–136.
- Soenarto, R.P. 1980. *Tuntunan Belajar Dasar-dasar Tabuhan Karawitan*

Jawa Timuran. Surabaya: Sekolah Menengah Karawitan Indonesia.

- Sri Hastanto. 1985. "The Concept of Pathet in Central Javanese Gamelan Music." Disertasi doktoral pada Durham University.
- Sri Suyamti, V.M. 1985. "Garap Sindhènan Gendhing-gendhing Surabaya di Dalam Laras Sléndro: Suatu Studi Kasus Gaya Remu di RRI Surabaya, Desa Embong Kaliasin, Kecamatan Genteng, Kodya Surabaya." Skripsi S-1. Surabaya: Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta.
- Sutton, R. Anderson. 1991. *Traditions of Gamelan music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Boston: Cambridge University Press.

